



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



EL ESCENARIO DEL CINE SOBRE LA ANTIGÜEDAD INTERMEDIARIO ENTRE IDEOLOGÍA, REPRESENTACIÓN Y ESPECTADOR: LA RECREACIÓN DE DIFERENTES MODELOS DE VIRILIDAD DESDE EL PÉPLUM A NUESTROS DÍAS

ANDRES COBO DE GUZMAN MEDINA

Instituto de Estudios Políticos. Universidad Grenoble Alpes

Resumen

La escenografía implica una serie de valores que recrean o sugieren un espacio al servicio de la obra representada y del espectador. En el caso del cine sobre la antigüedad, la imagen del hombre y de su entorno supone una serie de significantes que derivan de un discurso fílmico anticipado. Una ideología que impregna al escenógrafo como intermediario entre imagen, imaginación y espectador.

Un conjunto de elementos sociales, culturales, lingüísticos y técnicos condicionados por un modelo biológico y tradicional de entender al hombre y su rol social. Fenómeno en evolución en los últimos años consecuencia de la crisis de dicho modelo y la emergencia de un nuevo concepto de masculinidad ligado a la propia identidad.

Palabras clave: Cine, antigüedad, escenografía, masculinidad.

Abstract

The Set design involves a series of values that recreate or suggest a space at the service of the work represented and its audience. In the case of films about antiquity, the rendered image of humans and their environment is a series of signifiers that derive from an early cinematic discourse. An ideology that permeates the designer as an intermediary between image and the spectator's imagination.

In this article, a set of social, cultural, linguistic and technical features are examined through a traditional biological model to understand human beings and the characteristics of their social role. Evolving phenomena in recent years due to a crisis of this model has seen the emergence of a new concept of masculinity linked to identity.

keywords: Cinema, antiquity, film scenery, masculinity



©Google imágenes

INTRODUCCIÓN

Tratar el tema del cine sobre la antigüedad plantea una serie de problemas conceptuales y más aún si se trata en relación al tema de la masculinidad donde entran en juego factores ideológicos y morales. De hecho, hasta hace relativamente poco tiempo se daba por hecho que la virilidad era una cualidad propia a un tipo de hombre determinado y era obvio que toda divergencia debía ser ignorada, reprimida o menospreciada en la pantalla. La imaginación sólo podía dejarse llevar por una escenografía que participara de este enfoque pretendidamente auténtico, reflejando de este modo a un hombre tradicional y complementario con lo femenino. En el marco de este artículo, nuestro objetivo es el de analizar la función que la escenografía desempeña en la relación entre representación y espectador, teniendo en cuenta que el cine también se encuentra sujeto a las influencias estéticas e ideológicas del devenir histórico. Prestando de esta manera una atención particular al cine como metáfora visual de la vida misma y al cambio social experimentado en los últimos años con la irrupción del modelo identitario de masculinidad en relación con los modelos clásico y tradicional.

CONCEPTOS CLAVE

¿Qué entendemos por cine sobre la antigüedad? En ocasiones se identifica este tipo de cine con el péplum, desde nuestro punto de vista sería más oportuno distinguir tres categorías en este género cinematográfico: en primer lugar el cine de masas como el péplum de los sesenta, en segundo lugar el cine aperturista propio de los setenta y, por último, el cine que se

desarrolla a partir del año 2000, tras un periodo de crisis temático y representativo. Aunque como diría Rafael de España¹⁴²⁵ el gran film sobre la Antigüedad, que dé el mismo realce al fondo que a la forma está todavía por llegar.

El cine sobre la antigüedad constituye una fuente documental importante a la hora de estudiar la representación del hombre a través del cine y el concepto de masculinidad que lleva implícito. De este modo, el realizador se sirve de una escenografía particular a cada film que implica una serie de valores fundamentados en conceptos espaciales básicos que están en una constante renovación¹⁴²⁶. Una representación del hombre que en principio imaginamos próxima a un modelo clásico de valores y de organización social. Pero sabemos que la masculinidad no es una entidad unívoca y está sujeta a una serie de cambios que ha experimentado en el devenir histórico y que influencia la representación fílmica del mundo antiguo.

Todo tipo de cine supone la construcción de un discurso fílmico percibido como un elemento no neutro transmitido al espectador. Por ello nos parece importante definir qué entendemos por modelo de masculinidad. Tras observar una cierta confusión terminológica, conceptual y doctrinal en la materia entendemos necesario delimitar tres modelos de masculinidad socio históricos:

El modelo de masculinidad clásico de inspiración grecorromana, entendido en el marco de una relación de dominación, de jerarquía social donde al hombre viril se le suele otorgar una función procreadora dentro de un ambiente de tolerancia y diversidad como así lo reflejan las diferentes fuentes clásicas. Así en el conocido texto de Platón relativo al origen del hombre, éste aparece como el elemento central y superior en la estructura social. En consecuencia, las relaciones entre individuos difieren claramente del modelo tradicional que le va a suceder:

...Una vez que los hombres llegan a adultos, aman a su vez a los mancebos y, si piensan en casarse y tener hijos, no es por natural impulso, sino por obligación legal; les basta con pasarse la vida en mutua compañía sin contraer matrimonio. (Menón 76c)¹⁴²⁷.

Esta noción difiere de un concepto de masculinidad tradicional, de influencia judeo-cristiana, que se impone a lo largo de la historia como un modelo hegemónico y restrictivo fruto de la interpretación de ciertos pasajes bíblicos. Por lo que la función que se le otorga al hombre es dual: celibato cristiano o procreación¹⁴²⁸. Estigmatizando toda manifestación o divergencia con dicho modelo. Así en el Levítico (20, 13), se identifica dicha divergencia con

¹⁴²⁵ DE ESPAÑA, R.: La pantalla épica, Madrid, T&B Editores., 2009

¹⁴²⁶ NAVAJAS, F.: Escenografía y retórica de la imagen teatral, Sevilla, Círculo Rojo, 2012, p.11

¹⁴²⁷ PLATÓN: Obras completas. Trad. Luis Gil, Madrid, Guadarrama, 1969, p.31

¹⁴²⁸ BROWN P.: El cuerpo y la sociedad: los cristianos y la renuncia sexual, Muchnik editores, 1993.

la abominación, el castigo o la muerte. Si sintetizamos las diversas fuentes observamos que san Pablo o san Agustín confirman la exclusión del reino de los cielos para aquellos hombres que no respetan la jerarquía *dios hombre mujer*:

Dios no formó a los hombres para que usasen de sí tan torpemente los unos con los otros. Y así se deshace y se rompe aquella íntima unión y sociedad que debemos tener entre nosotros y Dios, cuando se mancha con el uso perverso de la concupiscencia aquella misma naturaleza que le tiene y reconoce por su Autor (Libro 3, capítulo 8)¹⁴²⁹.

Por último, este concepto de masculinidad tradicional cohabita actualmente con un concepto de masculinidad identificado con la identidad social. Teoría resultante de las corrientes de género que se imponen desde hace unas décadas y que provocan aún hoy un importante debate ideológico. Prueba de ello lo constituye el reciente artículo de Eduardo Berdejo¹⁴³⁰ (Aciprensa, 2 de agosto de 2016), referente a la denuncia del Papa Francisco de que los países influyentes financian la ideología de género en las escuelas:

“Hoy a los niños –¡a los niños!–, en la escuela se les enseña esto: que el sexo cada uno lo puede elegir. ¿Y por qué enseñan esto? Porque los libros son de las personas e instituciones que te dan el dinero. Son las colonizaciones ideológicas, sostenidas también por países muy influyentes. Esto es terrible”, alertó. En ese sentido, recordó que una vez, “conversando con Benedicto XVI, que está bien y tiene un pensamiento claro, me decía: ‘Santidad, esta es la época del pecado contra Dios creador’. ¡Es inteligente! Dios ha creado al hombre y la mujer, Dios ha creado el mundo así, así, así...y nosotros hacemos lo contrario”.

Es decir, la representación de la masculinidad tradicional en el cine implicaría un concepto dual y sexualizado (*hetero/homo*), que difiere del concepto de representación identitario en la pantalla, que alude a un concepto de identidad social y a una percepción de diversidad masculina subjetiva por parte del individuo de sentirse hombre, determinado por una serie de factores sociales y culturales. Por lo que entendemos que las masculinidades serían las diferentes maneras de vivir la propia identidad de hombre. El rol de género, aprendido desde la niñez, integraría de esta manera la identidad sexual (uso de los órganos sexuales), y la identidad de género (dimensión psicológica de identificación). Una revisión teórica de modelos en

¹⁴²⁹ SAN AGUSTIN: Confesiones, Madrid, Ramón Verges, 1844, pp.165-166

¹⁴³⁰ BERDEJO E.: EL PAPA DENUNCIA: PAÍSES INFLUYENTES FINANCIAN LA IDEOLOGÍA DE GÉNERO EN ESCUELAS, EN ACIPRENSA.COM, VATICANO, 02 DE AGOSTO 2016

relación al género como un fenómeno social que integra las teorías más actuales entre la Psicología y las Ciencias Sociales¹⁴³¹.

La virilidad por lo tanto se muestra en la pantalla como sinónimo de poder, de esfuerzo, de energía y fecundidad. Una dominación o patriarcado ejercido a través de un camino simbólico (el lenguaje, la violencia invisible...) que produce derechos, atropellos, privilegios, e injusticias, donde lo arbitrario se convierte en natural¹⁴³².

En este marco, se van a editar y exhibir películas sobre la antigüedad que intentan reconstruir a modo de proskenio vertical un espacio donde la “cuarta pared”, o espacio invisible entre la pantalla y el público, se encuentra bien delimitado, en general, por la censura de una representación de un modelo de masculinidad clásico. El cine se convierte así en un escenario donde cada actor encarna un arquetipo representativo, más o menos fiel a la realidad y a la vida misma, propio al ritual característico del gran teatro del mundo.

LA ESCENOGRAFÍA AL SERVICIO DEL ESPECTADOR COMO ELEMENTO ACTIVO DEL HECHO CINEMATOGRAFICO

Hablar de discurso fílmico es hablar más que nada de ideología, como indica Román Gubern, el cine supone “un procedimiento técnico que permite al hombre asir un aspecto del mundo: el dinamismo de la realidad visible”¹⁴³³. Una realidad que se construye mediante el montaje técnico, el escenario adaptado según un trabajo individual y colectivo en relación al texto, a la obra donde “el film pone en escena el mundo, y al hacerlo es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología”¹⁴³⁴.

En efecto, basta con mirar ciertas películas para saber los gustos, las modas, las necesidades y aspiraciones de los últimos cien años y en consecuencia la representación de una serie de modelos de masculinidad en el cine sobre la antigüedad. Así, en el caso del péplum, la visión del mundo antiguo está dominado por una serie de características propias descritas por autores como Óscar Lapeña:

Como sucede con todos los géneros cinematográficos, también el péplum se caracteriza por una rígida codificación formal y por la repetición de esquemas narrativos. De ello se deriva una visión del mundo antiguo en la que, por encima de cualquier otra consideración, prima la espectacularidad; la antigüedad es el gran teatro de lo exagerado¹⁴³⁵.

¹⁴³¹ GARCIA LEIVA P.,: Identidad de género, en Escritos de psicología nº7, 2005, pp.71-81

¹⁴³² BOURDIEU P.,: la dominación masculina, Barcelona, Anagrama, 2000

¹⁴³³ GUBERN, R.,: Historia del cine, Barcelona, Anagrama, 2014, p.1

¹⁴³⁴ SORLIN P.,: Sociología del cine, París, Aubier, 1977, p.252

¹⁴³⁵ LAPEÑA O.,: La infancia en el péplum, en Faventia 29/1-2, 2007, p.1

El hombre se construye a partir de ciertos parámetros históricos y mitológicos¹⁴³⁶ combinados con el imaginario e ideario del escenógrafo: la musculatura desarrollada, el uso de la fuerza para imponer el bien, el romanticismo del hombre protector hacia la mujer sumisa o el exceso sexual de las élites frente al pueblo reproductor. En esta reconstrucción histórica, a pesar del protagonismo masculino, la mujer participa en el efecto de Arcadia erótica del género¹⁴³⁷.

La recepción de la imagen, por parte del espectador, de este arquetipo masculino se realiza a través del sentido de la vista, de la interpretación de la imagen expuesta que depende de una serie de factores: la formación cultural, la integración social o la psicología de cada individuo receptor. De este modo, como señala Solomón¹⁴³⁸, desde hace casi un siglo, millones de personas vienen disfrutando con películas en las que su atractivo se debe en gran parte al colorido de su vestuario, a la recreación de la arquitectura clásica, a las hazañas militares, y en los últimos tiempos, a los efectos especiales de alguna de sus escenas. Además de deleitarse con las túnicas, las columnas, las espadas y los carros muchos de esos espectadores se conformarán con saber que Cleopatra amaba a Marco Antonio, que Hércules era muy fuerte y que David mató a Goliat.

En consecuencia, vemos lo que nuestro intelecto nos deja ver, pues podemos distinguir lo que en nuestro contenedor de imaginación poseemos previamente como modelo de estructura social o de género. De esta forma podemos llegar a la afirmación de que, en cierta medida, vemos lo que imaginamos que debe ser el rol, comportamiento y la función del hombre en la sociedad, y el cine supone un excelente medio de socialización y de propaganda. Como indica Ramón Girona:

Todo film tiene un carácter social, es reflejo de la sociedad en la que se inserta y es, también promotor de comportamiento. Bajo esta premisa, el cine de Hollywood, desde sus momentos fundacionales hasta la actualidad, ha reflejado una sociedad –la norteamericana– y ha promovido y exportado con éxito, unos comportamientos, unos valores, un modo de vida.

Ahora bien, los valores ideológicos, inherentes todo film, pueden ofrecerse de forma más o menos explícita, y si en la mayor parte de la población convencional se puede considerar que adoptan formas implícitas, en determinados casos – y la guerra es uno de los más significativos– lo que es ideológico se vuelve evidente. En estos casos, la obra cinematográfica toma conciencia de su papel ideológico. Es decir: se hace, conscientemente, propaganda¹⁴³⁹.

¹⁴³⁶ GARCÍA FUENTES MC.: Filmografía mítica en el péplum, en Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos nº4, 1993, pp. 301-350

¹⁴³⁷ ENGEL P.,: Diosas del péplum, en Fotogramas 2051/pp.94-101

¹⁴³⁸ SOLOMON J.,: Péplum: el mundo antiguo en el cine, Madrid, Alianza editorial, 2002

¹⁴³⁹ GIRONA R.,: El cine de propaganda en EE.UU, Barcelona, editorial UOC, 2015,p.2

Como consecuencia de ello el péplum italiano fue reutilizado por el imperio *usamericano* donde el héroe se representa de una manera infantilizada¹⁴⁴⁰ y emerge de la simbiosis entre lo clásico y el comic. Fenómeno de adoctrinamiento semejante en España mediante la propaganda en los tebeos, para infundir el miedo hacia modelos considerados erróneos en la perseguida y futura nueva sociedad franquista¹⁴⁴¹.

Aunque en esta dinámica de imaginar lo que vemos, la potencia de la escenografía alcanza un nivel inesperado, tras la crisis del péplum y la irrupción de un nuevo cine sobre la antigüedad, de la mano del cine aperturista, sensual y simbólico de los años setenta. Este género alcanza la esencia del sentimiento y asombro del hombre consigo mismo, influencia de las corrientes existencialistas propias al siglo XX, con temas recurrentes del absurdo existencial, la enajenación metafísica, el sufrimiento del hombre y la lógica del poder¹⁴⁴². Ejemplo de ello, *Calígula*, de Tinto Brass (1979), donde masculinidad se conjuga con la erótica del poder absoluto y la transgresión. De esta manera, un tipo de modelo clásico de masculinidad se visualiza en la pantalla gracias a unos elementos escénicos que recrean la forma y el fondo del mundo antiguo, contrastando con el modelo tradicional predominante en el péplum.

Los factores que motivan este impulso visual son diversos y se podrían simplificar en el relajamiento de la censura de la época, la circunstancias económicas de bienestar y sociales de libertad. Este tipo de circunstancias condicionan externamente el entorno de la persona receptora y del mensaje cinematográfico. El hombre viril, centro y dominador del mundo continúa representándose aunque aparecen representaciones imaginarias o fantásticas. No hay que olvidar la importante influencia del cine europeo en la emergencia de nuevas identidades y crisis de la masculinidad tradicional. La generación de creadores como Fellini, Pasolini o Visconti en Italia y Dereck Jarman en el Reino Unido, por dar algunos ejemplos, tratan esta temática desde una nueva perspectiva que podemos apreciar en realizaciones como *Fellini Satiricón* (1969) y *Sebastiane* (1976). Revolucionando con un nuevo estereotipo sensual masculino, donde el hombre viril y sensible parece ser posible y cohabita con otro tipo de hombre viril fumador que se impone con cada vez más dificultad al mundo que les rodea. El poder hegemónico comienza a entrar en crisis y sus mecanismos de consenso de coacción construido no sólo hacia la mujer sino entre los propios hombres¹⁴⁴³.

¹⁴⁴⁰ PAOLELLA D.,: El psicoanálisis del pobre, en *Midi Minuit Fantastique* nº12, París, 1965, pp.1-8

¹⁴⁴¹ FERNÁNDEZ N.,: ¿Quiénes son los malos? Propaganda, "kalokagathia" y caricatura en los tebeos de la Guerra Civil a través de un ejemplo: "Un miliciano rojo", en *Boletín del arte* nº36, 2005, pp.85-91

¹⁴⁴² ALBIÑANA J.,: Albert Camus, Madrid, Alianza editorial, 1999

¹⁴⁴³ MENJÍVAR M.,: Masculinidad y poder, en *Revista Espiga* Vol. 2, nº4, 2001, pp.1-8

Durante un periodo de tiempo, el cine sobre la antigüedad entra en crisis identificado con el cine de masas del péplum y con algunas escenas de frivolidad y libertinaje del periodo que acabamos de abordar. Esta idea de decadencia junto a la ola de neoconservadurismo desarrollada a partir de los años ochenta, justifica en ocasiones la falsificación histórica y la ridiculización de la representación del modelo masculino clásico. En esta línea representativa, en 1982, la película de Yanne *Dos horas menos cuarto antes de JC*, nos muestra un Cesar afeminado destinado a un público comercial al que sigue divirtiéndole la caricatura que se realiza del hombre divergente. Continuando así la tradición que asocia este tipo de masculinidad a la represión jurídica desde etapas remotas a lo largo de la Historia¹⁴⁴⁴. Esta época marcada por el problema del sida, se refugia en lo romántico y en la representación de un hombre fuerte duro e hiperviril alejado del escenario clásico.

Los años noventa comienzan a preparar el camino a la representación escenográfica y fílmica de un nuevo cine sobre la antigüedad. La ambigüedad discursiva en cuanto al género de finales del siglo XX supone un paso hacia la representación del modelo identitario a partir del cambio de milenio. En líneas generales, el cine adolece de originalidad, se mezclan los géneros. El comic ejerce una gran influencia y se realizan producciones como *Gladiator* (Scott, 2000), que a diferencia del héroe del péplum luce más su armadura que su musculatura.

En resumidas cuentas, la escenografía se pone al servicio de un cine sobre la antigüedad que utilizará todos sus recursos con el fin de esbozar al espectador un mundo mítico y adaptado a los gustos de un público comercial. Un arte incompleto e inacabado que brinda la oportunidad de hacer común lo que en principio era un punto de vista privado, oculto; una historia antigua existente únicamente en la imaginación.

LA ESCENOGRAFÍA O ARTE DE LA SUGERENCIA

Si tenemos en cuenta la periodización del cine sobre la antigüedad que hemos establecido en nuestro primer apartado, vamos a analizar algunas realizaciones que nos parecen significativas y sobre algunos de los componentes escenográficos más representativos.

En el caso del péplum, estas realizaciones nos condicionan hacia un mundo clásico visto desde la visión e interpretación del hombre contemporáneo. Hasta hace relativamente

¹⁴⁴⁴ TORQUEMADA MJ.: Homosexualidad femenina y masculina en relación con el delito de sortilegios, en eHumanista:Journal of Iberian Studies, Vol.26, 2014, pp.87-116

pocos años, la mayoría de los espectadores no se hubieran planteado la cuestión de si el orden social visualizado en este tipo de cine correspondía con el modelo de masculinidad clásico.

En general, este mundo grecorromano supone un peligro para los postulados del modelo de género tradicional al poner en tela de juicio la visión de un sistema basado en la condición biológica *natural* de los sujetos y no en la jerarquía social del mundo clásico.

Dicho discurso fílmico unificador e imaginario del mundo antiguo necesita unos elementos escenográficos que pongan el acento en las cuestiones morales y comerciales gracias a un público popular. Estructura judeocristiana, por otro lado, integrada por las sociedades laicas occidentales, siguiendo el principio de que la laicidad no se opone a la religión, sino que separa lo sagrado de lo profano¹⁴⁴⁵.

Si nos centramos en el análisis escenográfico y observamos *la Guerra de Troya* (Ferroni, 1961), el palacio donde transcurre la trama, constituye un escenario ideal de evasión, un lugar propio para el encuentro entre el hombre familiar y la mujer coqueta y secundaria. El decorado pomposo evade a las clases populares de sus quehaceres y dificultades cotidianas. El campo de batalla, el gimnasio, las plazas y callejuelas componen un entramado ideal para que el hombre viril ejerza la fuerza y combata el mal.

Elementos creados por medio de la intuición y de la subjetividad del escenógrafo. La escenificación de una ciudad sitiada e impenetrable simboliza la feminidad sometida por la fuerza del hombre viril así como por su astucia.

Por su lado, la música impone un ritmo frenético, mecánico y grave en las secuencias de una acción basada en una lucha enérgica. El realizador se las ingenia para ocultar el verdadero modelo educativo griego de la *padeia*, sistema militar y afectivo de la polis en sus períodos de mayor esplendor. Como indica Juan Manuel Díaz:

La gimnasia sigue siendo, al menos a comienzos del periodo helenístico, el elemento característico, si no el predominante, de la formación del joven griego.

Para los judíos del S.II a. C., adoptar los usos “de los goying” consistía esencialmente en ejercitarse, desnudos, en un campo de deporte.

En efecto, allí donde se implante el helenismo se erigen gimnasios, estadios Y otras instalaciones deportivas...

Como legado arcaico que es, la gimnasia queda fijada desde muy temprano en su forma definitiva. La educación física gira en torno al espíritu competitivo, un estatus de pleno derecho en la escuela¹⁴⁴⁶...

¹⁴⁴⁵ BARROS N.,: El Estado laico, en *Advocatus* n°24, 2015, pp. 215-217

¹⁴⁴⁶ DIAZ LAVADO, JM.,: La educación en la Antigua Grecia, en *Actas de las III Jornadas de Humanidades clásicas*, 2002, pp.99-100

En consecuencia, la escenografía debido a la censura evita reflejar o enmascarar la realidad del mundo antiguo creando un sentido propio en el que se asocia la palabra a la imagen. Por otro lado, el vestuario del film intenta reafirmar la belleza, la fuerza y la destreza física del poder y de la plena juventud. Lo que supone una Arcadia erótica para el espectador que, aunque no visualiza la citada desnudez en los ejercicios atléticos o las relaciones propias del mundo antiguo, se evade en un mundo imaginario, diferente y más abierto del que le ha tocado vivir.

Los actores forman parte de la escenografía, si prestamos atención a la estética de Eneas y de Helena, peluquería, indumentaria, maquillaje... podemos observar una permutación de los criterios y modas de los años 60 aplicados a la antigüedad. Una transposición estética e ideológica que transmiten un ideal de amor hombre mujer, de procreación y de perpetuación del estirpe.

Hablar de imagen es hablar de repercusión visual, así la mayoría de los planos pretende transmitir un modelo canónico de belleza y perfección que ensalza el valor en el transcurso del combate siempre siguiendo los criterios estéticos masculinos de los sesenta.

La creación escenografía sigue las pautas del mensaje del autor, del enfoque del director sobre el texto que supone el esqueleto que debemos vestir, el pilar del drama según el cual se actúa según las circunstancias espacio-temporales.

La capacidad de comunicación de la escenografía ubica al hombre en torno al drama que intenta resolver y que simboliza. Tras la crisis del péplum con la sustitución de otros géneros populares como *el cine del oeste americano*, en los setenta el cine sobre la antigüedad se centra en un cine más próximo del modelo clásico, aunque siempre desde una perspectiva contemporánea.

Así, en *Fellini Satiricón*, Fellini recrea un mundo onírico, donde el hombre emprende un viaje apasionante y a veces grotesco. Un gran circo se manifiesta por medio de una escenografía espectacular, de un gran colorido y de impresionantes paisajes. El uso del latín refleja un sentimiento para el espectador de realidad. El concepto de amor, de la virtud, del deshonor y de la virilidad se manifiesta a través de unos símbolos que el escenógrafo generosamente integra a lo largo del film. Así máscaras, espadas, lanzas erguidas, ánforas invertidas, trompetas aluden a menudo la masculinidad. El color juega un papel fundamental en la trama: el rojo para el fuego, el negro para el laberinto de la ciudad, la luz para la sonrisa y el goce.

El talento artístico, la originalidad, se refleja en el diseño. El escenógrafo además de ser un artista creador, debe de ser un virtuoso para poder y ser capaz de escapar de sí mismo, a

favor del estilo latente en la obra. La realidad surge como metáfora visual y la música participa del espectáculo mítico del mundo antiguo. El decorado, los paisajes y la fotografía encubren a los personajes de un sincretismo estético futurista y a la vez primitivo. El vestuario realza en general el cuerpo del hombre, la mujer aparece bien adornada y en un segundo plano. El maquillaje y la peluquería nos hacen viajar inevitablemente a los años setenta.

Así mismo, los planos de la escenografía resaltan el ambiente circense de la deformidad, de la gordura, del infierno, del abuso, la marginalidad y en definitiva a la hora destacar las profundidades más ocultas del ser humano. Una arquitectura o colmena humana que sabe conjugar antigüedad y contemporaneidad.

Por último, en la actualidad una serie de realizaciones ha rescatado el cine sobre la antigüedad. Si analizamos la película de Oliver Stone, *Alexander* (2004), podríamos pensar que finalmente, a partir del siglo XXI el modelo clásico de masculinidad se impondría al modelo tradicional bajo influencia del modelo identitario. Para empezar el contexto en que se realizó y se estrenó el film fue polémico. El argumento era suficientemente conocido, incluso podía ser fácil superar a otras realizaciones como la de Rossen (*Alejandro el grande*, 1956), debido a la censura de la época en que se realizó. Pero el denominador común entre estas realizaciones será la una escenografía que se pone al servicio de la espectacularidad y de resaltar la virilidad y fuerza del hombre.

Sin embargo, Stone intenta con una cierta sinceridad recrear el mundo antiguo en todos sus componentes. Así los diálogos reconstruyen la virilidad de Alejandro aproximándose al concepto clásico de masculinidad. Aunque a lo largo de la trama existe un desequilibrio en las escenas más eróticas entre las relaciones más explícitas con Roxana que con sus amantes masculinos. Por lo demás, la esfera y la estética de la obra alcanzan en algunos momentos un gran nivel, mostrando exóticos lugares, culturas y costumbres diversas. Incluso la pretensión de escenificar el mundo antiguo con un matiz realista provoca su prohibición en Grecia al considerar un insulto hacia la identidad macedonia.

Es decir, el discurso fílmico y la escenografía que lo acompaña ofrecen una visión más bien contemporánea de la masculinidad, lo que en su caso ya se produjo en el péplum con un trasfondo tradicional. La influencia del modelo idéntitario a la hora de querer reflejar el modelo clásico parece evidente así como las ramificaciones del modelo tradicional aún presentes en el montaje de la escenografía.

CONCLUSIONES

La escenografía participa en el cine sobre la antigüedad en la construcción de *un mundo real* y de un arquetipo de hombre determinado, donde el espectador otorga una significación al espacio y al discurso fílmico puesto en escena.

Un film que adapta el mundo antiguo mediante soluciones visuales y la construcción de un viaje imaginario mediante el uso de la luz, del movimiento, del gesto, o de la actuación de unos hombres cuya belleza o comportamiento corresponden a una serie de modelos predeterminados de virilidad y de función social.

Esta dramaturgia visual está marcada por la necesidad de un espacio donde la figura del hombre pueda desenvolverse respecto a un argumento establecido. Así, los elementos simbólicos son esenciales en este juego escénico entre ilusión y realidad, donde el color, la forma, la textura, el vestuario, el complemento, el atrezzo o la utilería, como hemos analizado en nuestro estudio, permiten percibir la memoria y la vida misma.

Esta necesidad del público de ver mitos representados, de reconocerse y de reconocerlos es posible a través del cine como una ventana indiscreta, donde el diseño escenográfico y sus símbolos nos remiten a una perspectiva determinada que refleja e influye en el imaginario colectivo. Un diseño iconográfico, fruto de la ideología, de la sensibilidad particular del autor y de su época, que participan en la transmisión de una serie de valores relativos a unos modelos de masculinidad no siempre coincidentes con la realidad histórica y social de lo representado; aunque, como sabemos, en el cine suele primar más la verosimilitud y la comprensión por parte del espectador que la propia realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBIÑANA J.,: Albert Camus, Madrid, Alianza editorial, 1999
- BARROS N.,: El Estado laico, en *Advocatus* n°24, 2015, pp. 215-217
- BERDEJO E.,: El Papa denuncia: Países influyentes financian la ideología de género en escuelas, en *Aciprensa.com*, Vaticano, 02 de agosto 2016
- BOURDIEU P.,: la dominación masculina, Barcelona, Anagrama, 2000
- BROWN P.,: El cuerpo y la sociedad: los cristianos y la renuncia sexual, Muchnik editores, 1993.
- DE ESPAÑA, R.: La pantalla épica, Madrid, T&B Editores., 2009

- ENGEL P.,: Diosas del péplum, en Fotogramas 2051/pp.94-101
- DIAZ LAVADO, JM.,: La educación en la Antigua Grecia, en Actas de las III Jornadas de Humanidades clásicas, 2002, pp.99-100
- GARCÍA FUENTES MC.: Filmografía mítica en el péplum, en Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos nº4, 1993, pp. 301-350
- GARCIA LEIVA P.,: Identidad de género, en Escritos de psicología nº7, 2005, pp.71-81
- GIRONA R.,: El cine de propaganda en EE.UU, Barcelona, editorial UOC, 2015,p.2
- GUBERN, R.,: Historia del cine, Barcelona, Anagrama, 2014, p.1
- FERNÁNDEZ N.,: ¿Quiénes son los malos? Propaganda, "kalokagathia" y caricatura en los tebeos de la Guerra Civil a través de un ejemplo: "Un miliciano rojo", en Boletín del arte nº36, 2005, pp.85-91
- LAPENÑA O.,: La infancia en el péplum, en Faventia 29/1-2, 2007, p.1
- MENJÍVAR M.,: Masculinidad y poder, en Revista Espiga Vol. 2,nº4, 2001,pp.1-8
- NAVAJAS, F.: Escenografía y retórica de la imagen teatral, Sevilla, Círculo Rojo, 2012, p.11
- PAOLELLA D.,: El psicoanálisis del pobre, en Midi Minuit Fantastique nº12, París, 1965, pp.1-8
- PLATON: Obras completas. Trad. Luis Gil, Madrid, Guadarrama, 1969, p.31
- SAN AGUSTIN: Confesiones, Madrid, Ramón Verges, 1844, pp.165-166
- SOLOMON J.,: Péplum: el mundo antiguo en el cine, Madrid, Alianza editorial, 2002
- SORLIN P.,: Sociología del cine, París, Aubier, 1977, p.252
- TORQUEMADA MJ.,: Homosexualidad femenina y masculina en relación con el delito de sortilegios, en eHumanista: Journal of Iberian Studies, Vol.26, 2014, pp.87-116